RVDOLPH LEPKE'S KVNST-AVCTIONS-HAVS







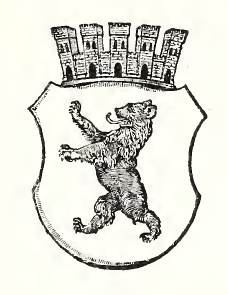
Quartz

RUDOLPH LEPKE'S KUNST-AUCTIONS-HAUS

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DES BERLINER KUNSTHANDELS

VON

DR. GEORG MALKOWSKY



BERLIN 1912



INHALT.






DIE KUNSTWARE IM EIGENEN VERTRIEB.



Will man die wirtschaftlichen Bedingungen, unter denen der Kunstmarkt arbeitet, einer Betrachtung unterziehen, so wird man sich zunächst eine Reihe von Beschränkungen auferlegen müssen. Schon der Begriff des Kunstwerks als einer Ware begegnet gewissen Konstruktionshemmnissen. Historisch genommen, gewinnt er eigentlich erst seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts wachsende Bedeutung. Ursprünglich Hausarbeit für den eigenen Bedarf, dann ein meist auf Bestellung arbeitendes Gewerbe, tritt das Kunstschaffen in enge Beziehung zu dem gesamten wirtschaftlichen Organismus erst mit dem Augenblick, wo es in freiem Wettbewerb seine Ware auf den Markt bringt. Obwohl es sich nun wohl oder übel den hier herrschenden ökonomischen Gesetzen, vor allem der sich in der Nachfrage dokumentierenden Kauffähigkeit beugen muß, unterscheidet es sich doch wesentlich von jedem anderen Produkt menschlicher Tätigkeit. In erster Linie scheidet die Bedürfnisfrage in ihrer banal-materiellen Form aus. Das Streben nach Kunstgenuß und nach Kunstbesitz bildet die Faktoren, mit denen der Produzent zu rechnen hat, wenn er Absatz für seine Ware finden will. Beide aber sind von der Geschmacksbildung abhängig, die in der „Mode“ ihren wechselnden Ausdruck findet und sich jeder berechenbaren Kontrolle entzieht. Kunstgeschmack und Kunstbesitz stehen allerdings einerseits

in ursächlichem Zusammenhange, treten aber andererseits, sobald es sich um den Absatz handelt, in einen gewissen Gegensatz. Der erstere bildet sich am bloßen Anschauen, der letztere trachtet nach dem Erwerb und kommt daher scheinbar allein für den Kunstmarkt in Frage. Scheinbar, denn während die Schaustellung den Kauf vorbereitet, bilden die Museen große Sammelbecken, in die sich die erlesenste Ware ergießt, nicht um des Besitzes willen, sondern um bleibende Kulturwerte der Betrachtung des großen Publikums zugänglich zu machen. Scheinbar, denn in weiterer Folge entwickelt sich naturgemäß eine Konkurrenz zwischen dem öffentlichen und dem privaten Sammeleifer, die preissteigernd dem Kunstmarkt zugute kommt.

Zunächst tritt der Künstler selbst als Vertreiber seiner Ware auf. Während beim Einzelwerk noch immer die Bestellung vorherrscht, wendet er sich mit seinen durch Kupferstich, Radierung, Holzschnitt und sonstige Nachbildungen vervielfältigten Arbeiten an das große Publikum. Er bietet seine Ware als Geschäftsreisender auf Märkten, Kirmessen und bei sonstigen Gelegenheiten aus, ja, er vertreibt sie, den breiten Handelsstraßen folgend, bis in das Ausland hinein und gewinnt so ein internationales Absatzgebiet.

Schon früh hatte sich die Künstlerschaft, dem Beispiel der übrigen Gewerbe folgend, an bestehende Zünfte angeschlossen und ging mit Glasbläsern, Goldschlägern, Anstreichern, Buchbindern, Druckern, Buchhändlern usw. eine nichts weniger als homogene Gemeinschaft ein. Mit dem wachsenden Standesbewußtsein bildet sich dann das Institut der vornehmeren Malergilden heraus, die einerseits für die berufsmäßige Ausbildung der Lehrlinge die erforderlichen Normen schaffen, andererseits die ideellen und materiellen Interessen ihrer Mitglieder wahrnehmen. Es lag in der

Natur der Dinge, daß diese Organisationen sich allmählich dem Charakter der Erwerbsgenossenschaften näherten und kollektiv zwischen Produktion und Konsumtion zu vermitteln suchten. Hier setzt dann auch das Ausstellungswesen, der von der Gilde in bestimmten Zeiträumen veranstaltete Kunstmarkt ein. Besonders in den Niederlanden werden Bilderschau und Verkaufsausstellungen in Antwerpen, im Haag, in Amsterdam und in Utrecht von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts arrangiert, und zwar unter einem gewissen Gildenzwang bezüglich der Beteiligung. Auch Begleiterscheinungen wie Jury, Hängekommission, Provisionsanspruch traten schon damals in Funktion.

Das zünftige Gildenwesen mit seinem der Entwicklung des wirtschaftlichen Lebens feindlichen Zwange überlebt sich allmählich und wird in Oesterreich und Preußen gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch Kabinettsordern abgeschafft. An seine Stelle treten die Akademien, staatlich organisiert, mit repräsentativen und pädagogischen Privilegien ausgestattet, gleichzeitig aber auch ökonomischen Zwecken dienend. Die Ausstellungen und damit ein wesentlicher Teil des merkantilen Kunstwarenvertriebes stehen unter ihrer Aufsicht und gehen in ihre Hände über. Die akademischen Ausstellungen werden zu periodisch wiederkehrenden Märkten.

Daneben bilden sich freie Künstlervereinigungen, zunächst um des geselligen Zusammenschlusses halber, dann aber auch mit vorwiegend merkantiler Tendenz. Eine genossenschaftlich organisierte Massenproduktion ist durch das individualistische Wesen des Kunstschaffens ausgeschlossen. Man beschränkt sich daher auf eine Art Kollektivvertrieb, der die Kauflust anregt und das Publikum aufsucht. Gemeinsame künstlerische Ziele führen zu einer Art Stempelung und Etikettierung der Ware und

sichern ihr, insofern sie einer bestimmten Geschmacksrichtung entspricht, größere oder kleinere Absatzgebiete.

Der Bestand an Kunstwerken der Vergangenheit wird naturgemäß von diesem Eigenvertrieb nicht berührt. Er bleibt lange Zeit immobil. Wohl bringt die Früh-Renaissance einen großen Umsatz in antiken Kunstschätzen, aber er vollzieht sich vielfach ohne berufsmäßige Vermittler. Die kirchliche und die Palastkunst, die mit der Architektur verknüpfte Skulptur sind ihrem Wesen nach unbeweglich, und auch die Kleinkunst arbeitet nach wie vor vorwiegend auf Bestellung, was selbstverständlich den Klein- und Trödelhandel, meist im Nebengeschäft betrieben, nicht ausschließt.



KUNST UND ::
KUNSTHANDEL.



as Wirken des Kunsthandels als Vermittlers zwischen Produzenten und Konsumenten reicht natürlich weit in die Zeit des Eigenvertriebes hinein, tritt seine Beherrschung des Marktes aber erst an, nachdem das Kunstwerk, unabhängig von der Bestellung, zur konkurrierenden Ware geworden war. Das Schaffen von Lagerobjekten, die Erweiterung der Absatzgebiete über den Wohnsitz des Künstlers hinaus bis in das Ausland, die Unkenntnis der Verkaufsmöglichkeiten und der erzielbaren Preise machten das Vermittlergeschäft zu einer unumgänglichen Notwendigkeit. Schon das Altertum, Ägypten, Griechenland, Rom, kannte Kaufhallen, in denen Statuen, Gemälde, Bronzen, Vasen usw. feilgeboten wurden. Besonders der Gräberkultus hielt den Handel in Bewegung, ähnlich wie im Mittelalter die Heiligenverehrung und der private Bilderkultus. Dazu kam dann vor allem in Deutschland der geschäftsmäßig geübte Vertrieb von Reproduktionen in Kupferstich und Holzschnitt.

Einen nachhaltigen Anstoß erfuhr der Kunsthandel durch das wachsende Interesse an den Schätzen der Vergangenheit. Die Wiedererweckung des klassischen Altertums wurde zur gemeinsamen Angelegenheit der gesamten europäischen Kulturwelt. Die zeitweilig herrschenden Klassen, zunächst die Fürsten und der besitzende Adel, dann das mächtig aufblühende Bürgertum der freien Städte, später wieder die über die Staats-

mittel unbeschränkt verfügenden Monarchen und Duodezdespoten, legten mit mehr oder weniger Geschmack und Verständnis „Kuriositätenkabinette“ an, in denen sie alles anhäuften, was auf Wertschätzung als Seltenheit Anspruch machen konnte. Dabei spielten naturgemäß die Antiquitäten eine hervorragende Rolle. Italien wurde das gelobte Land des Kunsthandels. Großkaufleute wie die Fugger vermittelten den Kunsterwerb für ihre Landesfürsten, andere Herrscher beauftragten ihre diplomatischen Vertreter oder eigene Agenten mit dem Ankauf von Bildern, Statuen, Medaillen und Kunstobjekten aller Art, während der berufsmäßige Kunsthandel sich meist lokal organisierte und der Nachfrage durch Angebot entgegenkam. Auch die Kirche wurde auf den Marktwert der in den Klöstern und Kultusstätten aufgehäuften Schätze aufmerksam und veräußerte sie gelegentlich gegen beträchtliche Summen. Wirtschaftliche Krisen machten die in den italienischen Palästen aufgestapelten Statuen und Gemälde mobil. Die junge, schnell aufblühende Kunstgeschichte veranlaßte eine systematische Betrachtung des vorhandenen und sich stetig mehrenden Materials, und als die fürstlichen „Kunstkabinette“ sich in öffentliche Museen zu verwandeln begannen, traten auch sie als kauffähige Konkurrenten des Kunstmarktes auf. Der Kunsthandel löste sich von seiner Verbindung mit anderen Gewerben und gewann an Beweglichkeit und Rentabilität, vor allem, seitdem im Anfange des 18. Jahrhunderts auch der bürgerliche Kapitalismus sich auf seine künstlerischen Repräsentationspflichten zu besinnen angefangen hatte.

Der Zusammenhang mit dem gleichzeitigen Kunstschaffen wurde zuerst in den Niederlanden hergestellt. Diese Tatsache hängt mit dem Aufkommen des beweglichen, fluktuierenden Tafelbildes zusammen, das

darauf angewiesen war, den interessierten Käufer aufzusuchen. In der Antwerpener Handelsbörse werden Verkaufsstände für Bilder errichtet, und es entwickeln sich sogar die Ansätze einer einträglichen Ausfuhr, für die sich besonders Paris als Stapelplatz darbot. In England behauptet nach der Restauration die auf Bestellung arbeitende höfische Bildniskunst den Vorrang, und das im Dreißigjährigen Kriege verarmte Deutschland deckt seinen Kunstbedarf nach wie vor durch die mit dem Buchverlag verknüpfte billige Reproduktion.

Erst das 19. Jahrhundert zeitigte eine künstlerische Überproduktion, die den Kunsthandel als ausgleichenden, vermittelnden und preisbestimmenden Faktor unentbehrlich machte. Der Künstler, insofern er wirklich ein Künstler ist, schafft unabhängig vom Markt, unbeirrt durch den Modegeschmack, wie er seiner Individualität entsprechend schaffen muß. Sobald der materielle Ertrag seiner Arbeit in Frage kommt, wird er hilflos. In den akademischen Ausstellungen, die etwa zehn Prozent ihrer Ware absetzen, verschwindet er in der Masse. Der Zusammenschluß zu „Gruppen“ kommt mehr dem Reklamebedürfnis der „Richtung“ als dem aufstrebenden einzelnen zugute. Der Händler und mit ihm die kaufmännische Kalkulation übernimmt die Aufgabe, die klaffende Lücke zwischen Angebot und Nachfrage auszufüllen. Er beurteilt die Aufnahmefähigkeit des Marktes, verfolgt die Schwankungen des Geschmacks und der Mode und sucht die diesen Faktoren entsprechende Ware. Er sichtet und etikettiert sie, weniger auf ästhetische Bewertung, als auf die Profitmöglichkeit und Minderung des Risikos bedacht. Massenabsatz des Mittelguts, das sich durch seine Billigkeit dem Durchschnittsgeschmack empfiehlt, Halten und Steigern der Preise, wo es sich um anerkannte Qualitätsware handelt, sind hier wie überall im Geschäftsverkehr

geltende Grundsätze, bei denen weder der Produzent noch der Vermittler zu Schaden kommt. Fühlt sich der Künstler dem Händler gegenüber bisweilen bezüglich der Profitquote benachteiligt, so sollte er Geschäftsspesen und Risiko in Rechnung ziehen, die in seinem Konto keinen Platz finden und doch schließlich auch seinen Interessen dienen. Konjunkturen sind auf der Kunst- wie auf der Warenbörse nicht nur vorhanden, sondern werden auch nicht ohne Unkosten geschaffen. Wenn der Kunsthändler sich spezialisiert, vorwiegend die Ware einer bestimmten Richtung führt, oder gar die Produktion eines einzelnen Künstlers im Vertrauen auf ihre Qualität aufstapelt, so geht er ein nicht zu unterschätzendes Risiko ein, legt Kapital fest und hat beträchtliche Zinsverluste zu tragen. Böcklin, Leibl, Menzel haben dem Kunsthandel viel zu danken, und wenn die Profitquote sich für den Händler nach dem Tode solcher Meister noch erheblich steigert, so spielt hier die Unersetzlichkeit der Ware eine mindestens ebenso große Rolle als ihre ursprüngliche Qualität.

Neben dem als Selbstkäufer auftretenden Handel steht der kommissionsweise Vertrieb der Ware, unter dessen Usancen die Ausstellung als Verkaufsgelegenheit wieder in die Erscheinung tritt. Auch hier trägt der Vermittler den größeren Teil Spesen, während dem Künstler nicht nur die Absatzmöglichkeit, sondern auch der Konnex mit dem mehr oder weniger kunstsinnigen Publikum zugute kommt.

Die Versuche, den Kunsthandel einzuschränken oder auszuschalten, ihn durch den kaufmännisch ungeübten und wirtschaftlich rückständigen Selbstvertrieb zu ersetzen, sind bisher stets mißglückt. Die Konjunkturen der großen akademischen Kunstjahrmärkte sind im Rückgange begriffen, und die Gruppenausstellungen haben nur Augenblickserfolge zu verzeichnen, die mit

der Sensation der Neuheit nachlassen und verschwinden. Die Eigenart der nicht für den unumgänglichen Bedarf arbeitenden Kunstware kann den Zwischenhandel nicht entbehren, der allein geeignet ist, zwischen der Selbstbewertung des Künstlers und der ebenso berechtigten Schätzung des Käufers auf Grund der Marktkenntnis zu vermitteln.





WERTBESTIMMUNGEN AUF DEM KUNSTMARKT.



m Kunsthandel gelten alle die Maßstäbe, die überhaupt auf den Warenverkehr angewandt werden, um ihre Geltung sofort zu verlieren, sobald es darauf ankommt, eine allgemeine Wertskala aufzustellen. Nachdem der Kunstmarkt bei den Griechen und Römern schon einmal alle Stadien seiner heutigen Entwicklung, von der Entlohnung für Zeit und Mühe unter Anrechnung der Produktionskosten bis zu den Liebhaberpreisen (die Bewertung eines Gemäldes von hunderttausend Mark bis zu einer halben Million war durchaus keine Seltenheit) durchlaufen hatte, bedingte die handwerksmäßige Kunstübung des Mittelalters eine entsprechende, sich der Regel nach in engen Grenzen haltende Preisbemessung. Man nahm, von Nebenarbeiten abgesehen, die gesamte Hauptleistung des Künstlers durch Zahlung eines Jahresgehalts in Anspruch, man übertrug ihm, vielfach wiederum unter Übernahme der Produktionskosten, ein gewisses Arbeitsquantum gegen eine Pauschalsumme, man gewährte ihm einen Stücklohn, der bisweilen nach seltsamen, willkürlichen Normen berechnet wurde. Im Einzelporträt handelte es sich um Kopf, Kniestück oder ganze Figur, beim Doelen- oder Gildengemälde um die Anzahl der dargestellten Personen — jeder einzelne zahlte für sein Konterfei —, bei Architekturen um die größere oder geringere Masse der Säulen, ja, die quadratmaßweise Bezahlung von Wandmalereien

gehörte durchaus nicht zu den Seltenheiten, wie sie sich auch noch heute auf dem Gebiete der Theaterdekoration erhalten hat. Selbstverständlich spielte auch der Name des Meisters, die Firmierung der mit Gesellen betriebenen Werkstatt eine preisbestimmende Rolle, im großen und ganzen aber stand die angemessene Entlohnung für eine handwerksmäßige Arbeitsleistung im Vordergrunde.

Eine völlige Umwälzung dieser Art der Preisbemessung brachte das Mäzenatentum der weltlichen und geistlichen Fürsten bei Beginn der Neuzeit mit sich. Der namhafte Künstler trat in den Dienst der kirchlichen oder dynastischen Interessen und wurde der Ikono- und Historiograph seines Herrn und Auftraggebers. Mit seltenen Ausnahmen handelte es sich weniger um das Wie als um das Was seiner Arbeit. Er malte und meißelte in majorem Dei et Domini gloriam. Die Raffael und Michel Angelo, die Rubens, Velasquez und van Dyck wurden nach ihrer Stellung zu den kirchlichen und weltlichen Würdenträgern eingeschätzt. Das aus ihrer Hauptbeschäftigung gelöste Jahreseinkommen gab auch für ihre Privattätigkeit den Preismesser ab.

Mit dem wirtschaftlichen Emporkommen des Bürgertums trat eine Erweiterung des Marktes und ein Nachlassen der Preisskala ein. Der anfangs als Nebenerwerb, dann als Hauptbeschäftigung betriebene Kunsthandel trug im wesentlichen dazu bei, zwischen Angebot und Nachfrage das rechte Verhältnis herzustellen und demgemäß die Entlohnung für künstlerische Arbeit zu fixieren.

Ueberaus verwickelt sind die Verhältnisse, die auf den modernen Kunstmarkt wertbestimmend einwirken. Die ästhetische Einschätzung, wie sie sich in berufsmäßiger Kritik und im Geschmacksurteil des Publikums ausspricht, ist allerlei Schwankungen unterworfen und

kommt für die marktfähige Ware weniger in Betracht, als man gemeinhin annimmt. Dem Wachsen der Aufnahmefähigkeit steht eine Überproduktion gegenüber, die sich mit verzweifelter Anstrengung Geltung zu verschaffen sucht und doch schließlich die Preise drückt. Will man zu irgend einem Resultat kommen, so wird man mit einer Klassifizierung der Ware beginnen müssen. Was in gangbarer Form für den mittleren Bedarf von mehr oder weniger bekannten Künstlern hergestellt wird, Bildnis, Büste, Wand- und Zimmerschmuck aller Art, unterliegt einer beschränkten Wertskala, die wenig über den Entgelt für Produktionskosten, aufgewandte Zeit und Arbeit hinausgeht, ja, sich in vielen Fällen unter dieser Berechnungsgrenze bewegt. Eine Aufbesserung der Entlohnung ist hier nur auf dem Gebiete der Vervielfältigung möglich, für deren Verschleiß weniger die künstlerische Leistung, als das gefällige Motiv maßgebend ist.

Eine festere Tendenz des Marktes kann erst da eintreten, wo es sich um Individualitätsware handelt, die von einem klassierten Meister hergestellt ist. Die Preise regulieren sich in höherem Maße nach ästhetischen Normen und erhalten durch das allgemeine Urteil und die bisher erzielten Verkäufe eine gewisse Stetigkeit.

Rekordsummen erzielt nur die Qualitätsware der Großen und ganz Großen, die sich um ihrer Einzigartigkeit willen vom allgemeinen Markt unabhängig macht. Das Erwerbsbedürfnis nimmt hier, mag's sich um einen Einzelkäufer, einen Sammler oder einen Museumsvertreter handeln, einen gewissermaßen zwingenden Charakter an, der die Höhe der Forderung bis ins Ungemessene steigert und nur in der Zahlungsfähigkeit des Reflektanten eine natürliche Grenze findet. Im allgemeinen sind das Ausnahmeziffern, die für den Warenverkehr keine bestimmende Bedeutung haben.

Das Aufsteigen und Niedergleiten der Kunstprodukte aus einer Klasse in die andere ist von inkommensurablen Faktoren, Geschmackswechsel usw., seltener von einer plötzlich durchbrechenden Begabung oder von den künstlerischen Fortschritten des Produzenten abhängig.

Wesentlich für die Preisbemessung ist die Form, in der sich der Verkehr zwischen Künstler, Käufer für den Eigenbedarf und Händler vollzieht. Der einzige Wertmesser für die Selbsteinschätzung des Künstlers ist neben den Produktionskosten und der Lebenshaltung der Vergleich mit der klassierten Marktware, der naturgemäß meist zu seinen Gunsten ausfällt. Der subjektiven Forderung des Künstlers steht das ebenso subjektive Gebot des Käufers gegenüber, das von der Art seines persönlichen Kunstbedarfs abhängig ist, je nachdem es durch das bloße Geschmacksurteil, durch Sammeleifer oder durch Spekulationserwägungen bedingt wird, die auch bei dem sogenannten Liebhaber nicht eben selten vorhanden sind. Museen kaufen meist billiger als Privatpersonen, da für den Künstler der Reklamewert des Unterkommens in einer öffentlichen Sammlung in Betracht kommt.

Regelmäßigere Formen nimmt der Verkehr des Künstlers mit dem Händler an, der die Preisnotierungen des Marktes kennt, seine Spesen und den etwa zu erzielenden Gewinn genau kalkuliert. Er tritt entweder als unmittelbarer Käufer auf oder übernimmt die Ware in Kommissionsvertrieb. Da die erstere Handelsform ein sehr großes Betriebskapital und schweres Risiko bedingt, dürfte der letztere Modus überwiegend in Anwendung kommen. Seltener ist die Monopolisierung der Ware durch Aufkauf, Vorkaufsrecht oder Zahlung einer Jahresrente an den Künstler. Hier setzt neben dem regulären Handelsbetriebe die Spekulation ein, die allen Schwankungen des Marktes unterworfen ist. Es entsteht ein Lagerbestand, der bei wechselndem

Gewinn und Verlust, je nach der Konjunktur, zurückgehalten oder zum Verkauf gestellt wird. Steigen und Fallen der Preise hängt von der größeren oder geringeren Geschicklichkeit des Händlers ab.

In all diesen Verhältnissen schafft das Ableben des klassierten Künstlers — nur dieser kommt hier in Frage — durchgreifenden Wandel. Seine Person scheidet aus, die von ihm geschaffene Ware ist ein für allemal numerisch beschränkt und tritt mit dem gesamten Angebot der Gegenwart und Vergangenheit in Konkurrenz. Wird der ganze Nachlaß plötzlich auf den Markt geworfen, so macht sich für die Individualitätsware in den meisten Fällen, für die Qualitätsware bisweilen ein augenblicklicher Preissturz bemerkbar. Die Regulierung des merkantilen Wertes erfolgt dann allmählich auf Grund nachträglicher vergleichender Würdigung im Verhältnis zu dem zeitgenössischen Kunstschaffen, bis die Ware schließlich in die Kategorie der Antiquitäten hinübergleitet und hier einer besonderen Preisbemessung unterliegt. Der wachsende systematische Sammeleifer, die durch die Vergänglichkeit des Materials bedingte zunehmende Seltenheit der Kaufobjekte, die Mobilität oder Immobilität des Privatbesitzes, ja der rückwirkende Zusammenhang moderner Richtungen mit früheren Kunstschulen —Rembrandt, Velasquez, Goya, Greco, Marées, die Schule von Barbizon und Fontainebleau haben erstaunliche Preissteigerungen erfahren — wirken als wertbestimmende Faktoren. Was dagegen die Tätigkeit des Kunsthandels erschwert, ist das Fehlen einer laufenden, genau geführten Preisnotierung, wie sie sonst im Warenverkehr üblich ist. Das gelegentlich in die Öffentlichkeit gelangende Konglomerat von Ziffern genügt nicht für eine systematische Statistik und verwirrt, statt Klarheit über die Preisbildung auf dem Kunstmarkt zu schaffen.



DIE KUNSTAUCTION.



Wenn die Kunstauction auch alle charakteristischen Merkmale der gewöhnlichen Warenversteigerung aufweist, so ist ihre Funktion auf dem Kunstmarkt doch eine andere und verlangt eine eigene wirtschaftliche Bewertung. Als eine durch die Sonderart der Ware bedingte Handelsform, vor allem in ihrer Eigenschaft als freie, nach unten durch Limitierung und sachverständige Taxe, nach oben nur durch Liebhaberbewertung begrenzte Kaufgelegenheit folgt sie selbständigen, in ihrer Wesensart begründeten Normen.

Die zwangsweise Versteigerung beweglichen Gutes ist ebenso alt wie die Subhastation des unbeweglichen Besitzes und trifft als solche auch das Eigentum an Kunstwerken. Die freie Abgabe des Kunstbesitzes an den Meistbietenden kommt schon im klassischen Altertum vor, wie Cicero und Plinius bezeugen. In den Niederlanden ist sie bereits seit dem Ende des 16. Jahrhunderts eine allgemein übliche Art der Veräußerung. Für die Entwicklungsgeschichte des Auctionswesens liegt in den Versteigerungskatalogen ein ungeheures, der Sichtung harrendes Material vor; hier mag es genügen, ihre Phasen in den einzelnen Ländern anzudeuten.

Das an die Niederlande angrenzende Frankreich wird unter der prunkvollen Regierung Ludwigs XIV. zu einem ansehnlichen Kunstmarkt, und der durch seine verderbliche Finanzwirtschaft bereicherte Hofadel mit

seiner Gefolgschaft von Steuerpächtern und sonstigen Roturiers äfft die Liebhabereien des Herrn und Meisters nach. Der unvermeidliche Zusammenbruch des Nationalwohlstandes unter den Nachfolgern des „Sonnenkönigs“ mobilisierte den Kunstbesitz. So kommen die Sammlungen des Chevalier de la Roque, des Herzogs von Choiseul u. a. unter den Hammer. Daß schon vor Schluß des Jahrhunderts ansehnliche Preise gezahlt wurden, beweist der Erwerb von Greuzes „Dorfbraut“ für 16680 Livres durch Ludwig XVI. Die Revolution beraubte die Paläste und Schlösser der Geburts- und Finanzaristokratie ihres Kunstbesitzes, der zum Teil verschwand und vielfach erst nach der Restauration auf dem Kunstmarkt wieder auftauchte. Während des Kaiserreichs strömten die geraubten Schätze Europas im Louvre zusammen als unbeweglicher Staatsbesitz — die Diebstähle der Marschälle kamen dieser Masse gegenüber wenig in Betracht —, um nach den Befreiungskriegen in ihre ursprünglichen Sammelbecken zurückzufließen. Die unerschöpflichen Finanzquellen Frankreichs belebten nach dem Kriegslärm sofort wieder den Kunstmarkt. Schon 1827 wurde Corregios „Heilige Familie“ für 600000 Mark in Paris erstanden. 1858 erfolgte die Gründung des Hotels Drouot.

Eine ähnliche Position nimmt in England die 1766 begründete Firma James Christie, Pall Mall ein, deren Weltruf aus kleinen Anfängen erwuchs. Auf den ersten in diesem Hause veranstalteten Auctionen wurden Preise gezahlt, deren Niedrigkeit heute fast märchenhaft berührt. Da konnte man einen Tizian für 42 Mark, einen Teniers für 14 Mark erstehen. Unter dem Einfluß der heimlich während der Revolution über den Kanal geschafften Kunstschätze und des wachsenden Sammeleifers der kauffähigen Aristokratie stiegen dann die Preise. Die Verkäufe aus dem Colonna-Palaste (1800)

und aus dem Palazzo Barberini (1805) die Mobilisierung des heimischen Besitzes, wie der Sammlungen Beckford of Fonthile und des Herzogs von Gloucester wenige Jahre später, brachten neue Anregungen, wie denn Rembrandts „Schiffsbaumeister“ schon 1807 nicht weniger als 107 000 Mark erzielte. Die Suprematie des französischen und englischen Kunstauctionswesens stützte zunächst auch der erwachende Sammeleifer der amerikanischen Dollarfürsten, die an erster Stelle die Versteigerungen in Paris und London mit ihren Aufkäufern und Agenten beschickten.

In der ganzen ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kamen Deutschlands Auctionen kaum in Betracht. Erst nach den fünfziger Jahren gab es in München, in Leipzig, in Stuttgart, in Berlin Versteigerungen mit teils spezialisiertem, teils sich auf das gesamte Kunstgebiet erstreckendem Inhalt, und auch der eigentliche Kunsthandel gab seine Bestände von Zeit zu Zeit ab. Heute haben sich die deutschen Kunstauctionen den internationalen Markt erschlossen und stehen, wie an der Entwicklungsgeschichte des Hauses Lepke nachzuweisen ist, mit den ausländischen Konkurrenten in Paris und London durchaus in einer Reihe.

Die Loslösung des Kunstgewerbes der Vergangenheit vom Trödelhandel, seine Neubewertung bis zu den höchsten Preislagen ist neben der kunstgeschichtlichen Forschung vornehmlich der Entwicklung des Versteigerungswesens zu danken. Das an dem Bestande der Museen geübte Auge hatte hier zum Vergleich der mobilen Ware und zum Umsatz des ästhetischen Urteils in materielle Preisschätzung Gelegenheit.

Produzenten, Händler und sonstige Verkaufsvermittler stehen dem Auctionsbetriebe nicht immer sympathisch gegenüber, sie sehen in ihm eine gefährliche Konkurrenz, statt die Vorteile in Betracht zu ziehen,

die er ihnen wenn auch indirekt zuführt. Der moderne Künstler glaubt seinen Absatz durch das Interesse an dem Kunstschaffen der Vergangenheit vermindert, vergißt aber, daß dieses nun einmal nicht zu beseitigen ist und daß, wer alte Bilder kauft, selten zugleich für die Produktion der Gegenwart erwärmt werden kann. Im übrigen ist längst ziffernmäßig nachgewiesen, daß die Künstler unserer Zeit, insofern es sich um Individualitäts- oder Qualitätsware handelt, Preise erzielen, die denen der Meisterwerke früherer Epochen mindestens gleichstehen, und zwar nicht nur im Handel, sondern auch in der Versteigerung. Die Durchschnittsware kommt hier natürlich gar nicht in Betracht, da ihr jede innere Berechtigung zu einer Erhöhung ihrer Entlohnung fehlt. Vor allem aber ist zu betonen, daß der Qualitätskünstler durch das Auftauchen seiner Produktion in einer Versteigerung moderner Bilder, statt vom Gelegenheitsverkauf im Atelier oder vom beschränkten Kundenkreis des Einzelhändlers abhängig zu sein, sich hier einer größeren kauffähigen Masse gegenüber befindet, die erst durch das Meistgebot den gewünschten Besitz erstreitet. Geradezu unentbehrlich ist die Versteigerung für eine reguläre Preisnotierung geworden, die ja nur da möglich ist, wo die Ware der freien Konkurrenz der kauffähigen Masse unterbreitet und so den Zufälligkeiten der Einschätzung eines beschränkten Kundenkreises entzogen wird. Die Auction ist die große Kunstbörse, die Angebot und Nachfrage ausgleicht, der mit den erzielten Preisen versehene Katalog der Kurszettel, an dessen steigender und fallender Tendenz der Händler seine Gewinnchance bemißt und so zur Konsolidierung seines Geschäftsbetriebes beiträgt.

Augenfällig und nicht abzuleugnen sind die ideellen Werte, die der vornehme Auctionsbetrieb unserer Zeit

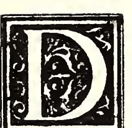
— und nur um ihn handelt es sich hier — durch seine Geschäftsgebräuche schafft und notwendig schaffen muß. Die geschlossene Schaustellung einer Sammlung vor ihrer unvermeidlichen Auflösung, die nochmalige Prüfung der Provenienz und der Bezeichnung durch einen erfahrenen Experten, die Zusammensetzung gleichartiger Kunstobjekte zur gemeinsamen Versteigerung, vor allem aber die Festlegung aller Daten in sorgfältig von Fachleuten abgefaßten illustrierten Katalogen, liefern der kunstgeschichtlichen Forschung ein geradezu unersetzliches Studienmaterial. Bedeutende Auctionen bieten zur Berichtigung und Schärfung des ästhetischen Urteils an einer Masse gleichartiger Objekte eine nie wiederkehrende Gelegenheit, die sich in den Museen nur insofern findet, als es sich um meist längst bekannte und erforschte Bestände handelt. Sie werden zu Treffpunkten der Kunstinteressenten des In- und Auslandes und geben nicht nur zum Gedankenaustausch über die zu Kauf und Schau gestellte Ware Anlaß, sondern regen auch im Laufe der Versteigerung zu weiterer Betätigung des Sammeleifers an, der ideelle Kulturwerte mit materiellen Opfern aufspeichert und konserviert, um sie schließlich doch wieder der Allgemeinheit zuzuführen.





RUDOLPH LEPKE'S KUNST-AUCTIONS-HAUS BIS 1875.



er wirtschaftlichen Rückständigkeit entsprechend, kam Berlin als Kunstmarkt bis in das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts kaum in Frage. Wohl hatte der Große Kurfürst eine zahlreiche holländische Künstlerschaft in die kurbrandenburgische Residenz gezogen, sein Nachfolger die Akademie der Künste begründet und prunkvolle Bauten mit Hilfe namhafter Meister ausgeführt, aber alle diese Ansätze künstlerischen Lebens verkümmerten unter dem Soldatenkönig, dem der preußische Staat auf anderen Gebieten so viel zu danken hat. Erst Friedrichs des Großen vorwiegend auf die französische Kunst gerichteter Sammeleifer wirkte anregend, und gegen Ende des 18. Jahrhunderts gab es in Berlin eine ganze Anzahl privater Kunstkollektionen, die sich aber meist auf graphische Arbeiten, Münzen und Medaillen beschränkten. Nach den Befreiungskriegen traten die Schadow- und Rauchschüler in den Dienst einer dynastisch-patriotischen Zweckkunst, die einseitig romantischen Neigungen Friedrich Wilhelms IV. blieben unfruchtbar, und die später im Staatsbesitz aufgegangenen Sammlungen Wagener und Raczynski wie die Galerie Ravené fanden wenig Nachahmung.

Der politische und wirtschaftliche Aufschwung des preußischen Staates und die Begründung des deutschen Reiches brachten eine durchgreifende Wandlung des gesamten Berliner Kunstlebens. Wohl erwies sich die

Produktion als unfähig, den sich überstürzenden Ereignissen den adäquaten künstlerischen Ausdruck zu verleihen, aber der wachsende Wohlstand, die Anhäufung großer Vermögen erzeugten einen Kunstkonsum, der Berlin als Kunstmarkt in wenigen Jahren einen beachtenswerten Platz sicherte. Die Komplettierung der Museen, die Errichtung einer ganzen Reihe ansehnlicher Privatsammlungen bedingten einen bedeutenden Zustrom von Kunstwerken, der zunächst wieder unbeweglich stagnierte.

Während die Kunstauctionen in Köln längst einen internationalen Charakter angenommen hatten, hielten sie sich in Berlin in bescheidenen lokalen Grenzen und brachten meist minderwertige Durchschnittsware auf den Markt. Das erste uns zugängliche Dokument aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts ist das „Verzeichnis einer Kupferstichsammlung, welche zu Berlin, Georgenstr. 29, am Montag, den 30. Mai 1853 von 9½ Uhr ab durch den königlich gerichtlichen und außergerichtlichen Bücher- und Auctions-Kommissarius für Berlin, Th. Müller, gegen sofortige Zahlung in preußischem Gelde versteigert werden wird. Berlin 1853. Druck von Zschiesche, Karlstr. 22. (Für Verehrer des immer seltener und geschätzter werdenden deutschen Meisters J. G. Wille.)“ Das Exemplar trägt die eigenhändige Aufschrift: „Mein erster Katalog, Lepke“ und bildet so gewissermaßen eine Inkunabel des Berliner Auctionswesens. Die Blätter des „immer seltener und geschätzter werdenden Meisters“, der seine Tätigkeit als Ritter der Ehrenlegion, Mitglied des Instituts, Hofkupferstecher bis 1808, vorwiegend in Paris fand, aber auch auf die Entwicklung der deutschen Graphik nachhaltigen Einfluß ausübte, gingen für den Durchschnittspreis von 1 Thlr. fort, Ed. Mandels „Titian“ vor der Schrift brachte 4 Thlr. und 250 Stiche von D. Chodiwiecki fanden für

die Gesamtsumme von 12 Thlr. 20 Sgr. einen Abnehmer.

Die Versteigerung der Sammlung des zu Danzig verstorbenen Kommerzienrats R. C. F. Panneberg fand im Anfang der sechziger Jahre im sogenannten Moserschen Saale, Unter den Linden 23, statt. Der Katalog wurde durch die Kunsthandlung L. E. Lepke, Charlottenstr. 64, ausgegeben, und wußte in der von dem Inhaber der Firma verfaßten Anpreisung besonders hervorzuheben, daß die Nummern 77, 81, 97, 107, 132 während der Okkupation zur Überführung nach Paris bestimmt waren. Da konnte man — allerdings ohne Gewähr — einen Ph. Wouverman für 19 Thlr., einen J. Ruysdael für 36 Thlr., einen Rubens für 50 Thlr. 15 Sgr., einen Dürer „Dame mit rotem Haar“ für 25 Thlr. erstehen. Einen Rekordpreis erzielte das Bildnis des Kardinal-Infanten Ferdinand von Spanien auf dem Sterbebett von Velasquez mit 790 Thlr., während die Skizze Rembrandts zu dem lebensgroßen Bildnis des Contaro Bianco im Palazzo Manfredi in Venedig nur 30 Thlr., Quentin Messys' „Heil. Hieronymus“ 31 Thlr., Jan van Eycks „Maria mit Kind“ und „Heil. Anna in einer Landschaft“ 50 Thlr., ein Jan Steen 14 Thlr. 15 Sgr. brachte. — Bei Gelegenheit einer Kupferstichversteigerung in den sechziger Jahren erscheint Rudolph Lepke zum ersten Male als „Auctionator für Kunstsachen“ und bietet eine ansehnliche Sammlung aus, die Carl Agricola, H. Aldegrever, Jost Amann, Bartolozzi N. Berghem, Biondo, A. Caracci, Jacques Courtois, Lucas Cranach, A. Dürer (40 Nummern), van Dyck (13 Nummern), Rafael Morghen (40 Nummern), A. van Ostade (17 Nummern), Rembrandt (40 Nummern), A. van de Velde (10 Nummern) aufzuweisen hat.

Rudolph Lepke wird nun ein vielbegehrter Auctionator, dessen dunkelumlockter Kopf mit dem feinen Künstlergesicht bei allen bedeutenderen Kunstversteigerungen

über dem Pult auftaucht und mit ernstem Blick die ganze Schar der Käufer beherrscht, ein geringes Gebot milde strafend, zu weiterem Bieten freundlich ermunternd. Er übt sein Gewerbe gewissermaßen im Herumziehen, bald im Kochschen Saale, Kronenstr. 19a, bald im Sachseschen Kunstsalon, Jägerstr. 3a, oder in einem Mietssaal, Mauerstraße 38, mit feierlicher Würde den Hammer handhabend.

Charakteristisch für diesen Zeitraum ist das vielfache Beschicken der Auctionen mit den Werken lebender Künstler. R. Jordans „Fischerfamilie“ bringt 42 Thlr., eine Landschaft von H. Eschke 138 Thlr., eine Spanierin von F. Schauß 80 Thlr. 15 Sgr., eine Landschaft mit Ziegen von Paul Meyerheim 20 Thlr., eine Landschaft nach dem Regen von C. Scherres 256 Thlr., ein Stillleben von C. Hertel 40 Thlr., eine Strandpartie von Dücker 55 Thlr. Als Rekordpreise dieses bescheidenen Zeitabschnittes können die für den kleinen Farmer von W. Kaulbach gezahlten 730 Thlr., die auf ein E. Hildebrandtsches Aquarell fallenden 600 Thlr. und die für die Skizze zu dem Frescobilde im Neuen Museum „Grundsteinlegung zur Sophienkirche“ von Jul. Schrader angelegten 512 Thlr. bezeichnet werden. Ein guter Calame stieg sogar kurz vor dem großen Kriege auf 1500 Thlr.

Eine große Rolle spielten in den damaligen Versteigerungen die Nachlässe, E. Hildebrandts, des Kgl. preußischen Hofmalers Rund, des Fürstbischofs von Breslau, Grafen Sedlnitzki, Wilhelm Rankes, A. von Humboldts, des Professors Hellwig, des Pariser Sammlers Casper, Max Jagors, des Bildhauers Professor Kiss, des Geheimen Rats Dittmar (Jan Bol, Pieter de Hoogh, David Teniers, Jan Steen, S. Ruysdael, Palamedes und Th. Hosemann). — Zu einer Art Sensation gestaltete sich, um der Person des Besitzers willen, die Ver-

steigerung der ansehnlichen, die verschiedensten Gebiete des Wissens umfassenden Bibliothek Strousberg. Auch staatliche Sammlungen wie die Königlichen Museen und die Hamburger Kunsthalle gewöhnten sich vom Anfange der siebziger Jahre an, ihre Kupferstichdubletten öffentlich ausbieten zu lassen.

Die typographische Ausstattung der Kataloge war eine überaus einfache, ja man versuchte es sogar, die Druckkosten durch Anfügung eines Inseratenteiles zu vermindern, dessen Erträge sich aber als überaus kärglich erwiesen. Im Kriegsjahre 1870 gestattete man sich zum ersten Male die Beigabe einer Illustration in Gestalt einer minderwertigen Radierung.

Inzwischen hatte sich die Versteigerung auf dem Kunstmarkt als unentbehrlich erwiesen, und der Handel legitimierte sie gewissermaßen durch offizielle Beteiligung. Die Kunsthandlungen nahmen für die von Rudolph Lepke geleiteten Auctionen kommissionsweise Aufträge entgegen. Der eigentliche Antiquitätenhandel aber hielt sich bis in die Mitte der siebziger Jahre von den Versteigerungen fern, und der Berliner Kunstmarkt blieb lokal beschränkt und vom Auslande unbeachtet. Das Steigen der Preise über ein niedriges Durchschnittsniveau hinaus verhinderte die geringe Aufnahmefähigkeit des Interessentenkreises, und ihr Fallen wurde durch Zufälligkeiten bedingt, die eine Preisnotierung zum Zwecke der Wertbestimmung überflüssig erscheinen ließen. Berlin war keine Kunststadt und bedurfte somit auch keines Kunstmarktes, das war ein Dogma, an dem niemand zu zweifeln wagte.





RUDOLPH LEPKE'S KUNST-
AUCTIONS-HAUS 1876—1900.



Mit der Übersiedlung des Kunst-Auctions-Hauses Lepke in ein ständiges, eigenes Versteigerungslokal, im Jahre 1876, beginnt eine Periode schneller und erfolgreicher Entwicklung. Schon der erste Tag im neuen Hause brachte ein Ereignis, die Versteigerung des deutschen Teiles der Sammlung A. von Liebermann, deren französische Bilder in Paris ausgeboten wurden. Bis in das Jahr 1880 hinein erstreckte sich der Verkauf. Es handelte sich um Kunstwerke ersten Ranges, wie C. Becker „Carl V. bei Tizian", Menzel „Gerichtsszene", Böcklin „Selbstbildnis mit geigendem Tod" und „Überfall eines Schlosses durch Seeräuber". Auch das gesamte Mobiliar und die Bibliothek des bedeutenden Sammlers wurden ausgeboten. — Das Jahr 1878 brachte aus dem Nachlaß des Konsul Wagener eine bemerkenswerte Kollektion von Autogrammen und historischen Dokumenten, moderne Bilder und Avant-la-lettre-Drucke des Kommerzienrats Sachse, die Dosensammlung Theodor Dörings und eine wertvolle Krugsammlung, in der Köln, Siegburg, Frechen, Grenzhausen, Raeren (noch als gris de flandre bezeichnet) glänzend vertreten waren und hohe Preise erzielten. Der Katalog war zum ersten Male mit einer Lichtdrucktafel geschmückt. — 1881 gelangte der Nachlaß Karl Friedrich Lessings (Achenbach, Menzel, Kalckreuth) zur Versteigerung, an der Hand eines mit Photographien und Holzschnitten

ausgestatteten Kataloges. Als Kuriosität mag eine Photographie erwähnt werden, an deren Rand W. von Kaulbach zwei streitende, als „Arier und Semiten" benannte Parteien gezeichnet hatte, zwischen denen sich ein Zwerg mit dem Kreuze erhebt. — Die ganze erste Hälfte der achtziger Jahre wird von Nachlaßauctionen beherrscht (Chr. Fr. Nerly, Baurat Stier, Bibliothekar Joseph Müller, Thiermannsche Dürersammlung, Kapellmeister Eckert, Paul Taglioni, Wilberg, Ernestine Wegner, Botschafter Graf von St. Vallier). Von bekannten Kunstwerken werden Hans Makarts „Abundantia" und „Subrosa", A. Menzels „Ballszene" und „Heinrich VIII. und Anna Boleyn" und eine reichhaltige Blechen-Sammlung („Wasserfall von Tivoli", „Klosterhof", „Pifferari", „Kloster San Francisco von Assisi) ausgeboten. — Im Jahre 1883 kamen Teile eines Porzellanservices mit dem preußischen Adler und Wappen zur Versteigerung, das die ostindische Kompagnie für König Friedrich I. in China bestellt hatte. Das Schiff war an der ostfriesischen Küste gescheitert und die Servicestücke als „Strandgut" in private Hände gelangt. 1884 wurden die „Kunstsachen" der chinesischen Abteilung der Amsterdamer Ausstellung der Firma Lepke zur Auction übergeben. — Als Versteigerungsobjekte figurieren im Jahre 1883 auch „Harlemer Blumenzwiebeln" und eine „Aktie des Zoologischen Gartens". — Die im Jahre 1889 ausgebotene Galerie Reimann gewährte einen Überblick über das gesamte deutsche Kunstschaffen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: A. Achenbach „Estakade von Ostende", C. Becker „Karneval zu Venedig", G. Bleibtreu „Napoleon I. bei Waterloo", A. Brendel „Schafstall", W. Camphausen „Schlacht bei Breitenfeld", R. Jordan „Försters Geburtstag", L. Knaus „Kirchweih", J. Canon, Knut Eckwall, C. Gussow,

E. Hildebrandt, Ch. Hoguet, Fr. A. Kaulbach, G. Kuehl, Paul Meyerheim, Otto Piltz, C. Saltzmann, Spangenberg, Vautier, Steffeck, Fritz Werner, Stryowski.

Von Anfang der neunziger Jahre beginnt auch das Ausland sich für den Berliner Kunstmarkt zu interessieren. 1891 gelangte eine bedeutende Amsterdamer Privatgalerie zur Versteigerung, in der Ed. Detaille, Isabey, Courbet, Troyon, Daubigny, J. Gerard, Neuville, Dupré die französische Kunst repräsentierten. Eine Überraschung brachten auf dieser Auction 14 Zeichnungen des Sittenschilderers Jean Michel Moreau le Jeune, die für 150000 Mark verkauft wurden. Im Kunsthandel waren 3000 Mark dafür geboten worden. Das Hauptstück der 1892 versteigerten Sammlung des Cavaliere Carlo Morbio in Mailand bildete der morbianische Miniaturkodex des Bisuccio, fünf Bände mit Originalrötelzeichnungen von Lionardo da Vinci, schon 1882 von Dr. Ernst Förster in der Allgemeinen Zeitung beschrieben und von Hefner von Alteneck begutachtet: Musikalische Traktate, Anweisung zur Bereitung von Firnissen und Feuerwerkskörpern, die Konstruktion einer achtläufigen Kanone auf einer Drehscheibe, ein Gedicht von der irdischen und himmlischen Liebe, ein unschätzbares Dokument für die vielseitigen Bestrebungen des Mailänder Meisters; das Ganze am Rande mit einer Fülle von Skizzen, zeitgenössischen Porträts, Knochen- und Tierstudien, Figuren und Landschaften mit perspektivischen Linien bedeckt. Überaus reich war auch Kupferstich und Holzschnitt vertreten: A. Canal (17 Radierungen, Venedig und Umgegend), Tiepolo, Aldegrever, J. Amman, B. Beham, Adrian Brouwer, J. Callot, Carracci, L. Cranach, A. Dürer (100 Blatt), van Dyck (50 Blatt), H. Holbein, Lucas van Leyden (50 Blatt), Mantegna, J. van der Meer, A. van Ostade, P. Potter, Rembrandt (100 Blatt), Michael Wohlgemuth (66 Blatt) u. a. Der

Zusammenbruch des Bankhauses Spranger in Florenz im Jahre 1894 veranlaßte die Versteigerung der Galerie des Besitzers, in der hauptsächlich die Italiener Andreotti, Rotta, Conti, Marko vorzüglich vertreten waren.

Im Jahre 1895 erschien der 1000. Katalog des Kunst-Auctions-Hauses Lepke, die Sammlungen Friedländer, Christian Morgenstern und Thiermann, ausschließlich moderne Bilder, umfassend. Die Hauptstücke waren: W. Camphausen „Prinz Eugen und Kronprinz Friedrich", Th. Hosemann „Rehberger 1848", A. Menzel „Reisepläne", 1875, „Bei der Toilette", 1838, und „Schloßpark in Rheinsberg", Koppay „Bismarck und sein ältester Sohn", Ludwig Knaus: Skizze zu „Wie die Alten sungen". Der Katalog war mit dem Brustbilde der Königin Sophie Charlotte geschmückt und durch ein Vorwort Rudolph Lepke's eingeleitet, aus dem hier ein für den Entwicklungsgang des Kunst-Auctions-Hauses wichtiger Passus angeführt sein mag: „Bevor ich auf den Inhalt des Kataloges eingehe, welcher die Nummer 1000 führt, möchte ich mir erlauben, denjenigen, die meinen Auctionen von Beginn ihr Wohlwollen schenkten, hier meinen Dank auszusprechen und mir einen kurzen Rückblick auf die verflossenen Jahre meiner Tätigkeit und die verschiedenen Phasen der Entwicklung des Kunst-Auctions-Hauses zu gestatten ..... Innerhalb der ersten 500 Kataloge — abgerechnet die fast zwölfmonatliche Pause während des Krieges 1870/71 — kamen auf drei Jahre immer hundert Kataloge zur Ausgabe, während in späterer Zeit durchschnittlich fünfzig Katalogauctionen jährlich stattfanden. Es wäre mir — den früheren Verhältnissen gegenüber — nicht möglich gewesen, den Kunstmarkt auf dem Gebiete des Kunstauctionswesens derartig zu heben, wenn ich nicht, außer dem regen Zuspruch seitens der Kunstsammler und Händler,

auch das geneigte Wohlwollen von königlichen und städtischen Behörden genossen hätte und mir seitens einflußreicher Persönlichkeiten für mein Unternehmen nicht reges Interesse und wohlwollende Unterstützung zuteil geworden wäre; ich besitze manches sehr interessante und mich aufmunternde Schriftstück, welches mir über Schwierigkeiten hinweghalf, die ja auch mir von übelwollender Seite in den Weg traten und mir den Beruf fast verleideten; so besitze ich unter anderem als teure Reliquie einige meiner ersten Kataloge mit Randbemerkungen von der Hand des hochseligen Kaisers Friedrich, durch dessen reges Interesse und Anregung die damals noch sehr schlichten Kataloge in hohen Kreisen Eingang fanden. Der hohe Herr besichtigte nicht selten in frühester Stunde auf der Fahrt nach dem Tempelhofer Felde die zur Auction bestimmten Kunstsachen und veranlaßte häufig nicht nur Ankäufe für sich, sondern auch für des höchstseligen Kaiser Wilhelms Majestät, für England, für königliche Sammlungen usw.

Wenn meine Kräfte auch jetzt nicht mehr ausreichen, um allwöchentlich eine große Versteigerung zu leiten, so werde ich doch bemüht sein, soweit es meine Gesundheit erlaubt, auch künftig noch bei der Organisation wichtiger Auctionen dem Kunsthause zur Seite zu stehen.“

Aus dem Vorworte spricht eine gewisse Müdigkeit des sonst so unermüdlichen Mannes. Schon längere Zeit hatte er das Auctionshaus an die Herren E. Benjamin und den Landschaftsmaler Colmar Schmidt übergeben, er verlor aber keinen Augenblick das Interesse an seiner Schöpfung. Zwei glänzende Versteigerungen im Dezember 1899 bildeten eine Art Jahrhundertschluß für die Entwicklung der Firma: Die Sammlung Seeger umfaßte nicht weniger als

zwölf Leibl („Tischgesellschaft“, „In der Küche“, „Pariserin“, „Revolutionsmann“, „Die drei Wildschützen“, „Gemsjäger“, „Die beiden Wildschützen“, „Holzknecht“ u. a.), sechs Menzel (meist Bleistift- und Farbenstudien zu bekannten Gemälden), acht Böcklin („Frühlingshymne“, „Opferfest“, „Jägerin“, „Mutter und Kind“, „Römische Landschaft“, „Miss Codman“, „Pan und Dryade“), mehrere M. Liebermann, Erstlingswerke von Max Klinger, wie den „Überfall“ und „Auf dem Dache“, Stuck, Trübner, Uhde, Walter Crane und andere. Wenige Tage darauf wurde eine berühmte schlesische Sammlung (Herzog von Sagan) versteigert, die Gemälde der modernen deutschen, französischen und holländischen Schulen umfaßte: Henner, Mesdag, Israels, Diaz, Dupré, Daubigny, Troyon, Isabey, Claus Meyer, Vautier, A. Achenbach, O. Achenbach, J. v. Brandt, Defregger, Pettenkofen, L. Knaus, A. Menzel, Gabriel Max, Walter Leistikow, Ed. Magnus u. a. Die Kataloge mit zahlreichen Abbildungen leiten eine Periode der Ausstattung ein, wie sie in der folgenden Entwicklungszeit immer mehr vervollkommnet, zur Regel wurde und diesen Publikationen einen bleibenden wissenschaftlichen Wert verlieh.

Vier Jahre, nachdem sich Rudolph Lepke vom Geschäft zurückgezogen hatte, starb er am 6. September 1904. Mit ihm schied eine populäre Persönlichkeit aus dem Leben, dem Berlin als Kunststadt viel zu danken hat. Wenige Jahre später folgte ihm einer seiner eifrigsten und bekanntesten Helfer, zugleich ein Berliner Original, in den Tod. Im Jahre 1872 wurde der „alte Neumann“ Ausrufer bei Lepke, um mit seinen größeren Zwecken wachsend schließlich als vielbeschäftigter selbständiger Kommissionär den Höhepunkt seiner Tätigkeit zu erreichen. Sein Amt als Ausrufer übte er mit Humor und Schlagfertigkeit. Den Käufer

eines alten Radschloßgewehres beglückwünschte er mit den Worten: „Wenn Se damit den ersten Hasen schießen, denken Se an mich." Als ein bekannter orthodox jüdischer Kunsthändler drei Lutherbibeln erstanden hatte, rief er ihm zu: „Na, wenn Se nu nich fromm werden, denn weeß ick nich", und als eine Dame mit einem Dutzend soeben erworbener Sèvres-Tassen ein wenig unvorsichtig umging, warnte er sie: „Madamken, machen Se bloß nich zwee Dutzend draus!" Es ging eben gemütlich zu im alten Auctionshaus Lepke, und der Humor hat dem Geschäft niemals geschadet.





RUDOLPH LEPKE'S KUNST-
AUCTIONS-HAUS 1900—1912



Der Übergang von Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus auf die Herren Dr. Adolf und Gustav Wolffenberg im Jahre 1900 traf mit einem allgemeinen Aufschwung des Kunstmarktes zusammen. In Berlin war eine Reihe von Privatsammlungen entstanden, die ihre Bestände zu vermehren strebten. Die Museen entwickelten unter neuer tatkräftiger Leitung einen sich stetig steigernden Eifer, durch Komplettierung ihrer Schätze sich gleichwertig neben ihre Rivalen in London, Paris, Petersburg und Wien zu stellen. Wo die zur Verfügung stehenden Staatsmittel nicht ausreichten, wurde die Hilfe von Museumsfreunden und Mäzenen in Anspruch genommen. Die Konzentrierung von Handel und Industrie, die Anhäufung großer Kapitalien in der Reichshauptstadt, die Konsolidierung des gefestigten, nicht mehr in demselben Maße wie in den siebziger Jahren durch Spekulation gefährdeten Besitzes, das Repräsentationsbedürfnis des Staates machten Berlin zunächst zu einem natürlichen inländischen Kunstmarkt, neben dem sich München, Dresden, Köln nur mit Mühe behaupten konnten. Die Begründung von städtischen und Provinzialmuseen erweiterte das Absatzgebiet über das ganze Reich. Allmählich vollzog sich denn auch der internationale Ausgleich. Das Ausland gewöhnte sich daran, Deutschland als Kunstmarkt zu schätzen und brachte seine Ware dahin, wo es zahlungsfähige Abnehmer zu finden sicher war.

Die Einfachheit des Betriebes, der sich um die Person Rudolph Lepke's konzentriert hatte, ließ sich den gesteigerten Anforderungen des Geschäftes gegenüber nicht aufrecht erhalten. In den Herren Buttstaedt und Hans Carl Krüger hatten die neuen Inhaber erfahrene Kenner des Kunstauctionswesens von der alten Firma übernommen. Der erstere hatte sich in der Praxis eine umfangreiche Erfahrung in der Beurteilung alter und neuer Bilder erworben, der letztere stellte sein reiches, auf exakte archäologische Studien in Leipzig, München, Paris und Berlin gegründetes Wissen auf dem Gebiete des gesammten Kunstgewerbes in den Dienst des Auctionshauses. Das steigende Ansehen, das sich Herr Krüger als Expert im In- und Auslande zu erringen gewußt hatte, veranlaßte die neuen Inhaber des Auctionshauses schon nach einigen Jahren, ihn als Teilhaber in die Firma aufzunehmen.

Die ersten Jahre brachten die gewohnte Abwechslung der Versteigerung von Nachlässen, Privatsammlungen und geschäftskundig zusammengestellten Kollektionen von Bildern, Statuen und kunstgewerblichen Gegenständen. Die Reihe dieser Auctionen begann mit dem Ausgebot des Kunstbesitzes Ulrike von Levetzows, der letzten Liebe des greisen Goethe, die auf ihrem Gute Trziblitz in Böhmen, 96 Jahre alt, im Jahre 1899 gestorben war. Außer prächtigen Porzellanen und Kupferstichen waren der Meister vom Tode Mariae, Lucas van Leyden, Barend van Orley, Isaac van Ostade, Ruysdael und Rugendas mit tüchtigen Arbeiten vertreten. Dasselbe Jahr brachte dann noch eine Versteigerung alter niederländischer Maler, unter denen neben Ferdinand Bol, Jan Steen, van Goyen, Palamedes, ein guter Frans Hals einen hohen Preis erzielte. Es folgte der erste Teil der Waffensammlung R. Zschille, Großenhain. Auf der den Beschluß bildenden Auction des Nachlasses Jagor,

der vorwiegend Teppiche und Textilien umfaßte, machte sich zuerst die durch die Versteigerung Hirt in München inaugurierte Erhöhung der Preislage für Porzellane bemerkbar.

Das Jahr 1901 setzte mit dem Angebot eines Teils der Galerien Carl Müller und Gurlitt ein. Des fast in Vergessenheit geratenen Teutwart Schmittson „Scheuende Pferde“ erzielten 2000 Mark, die Preise für W. Leibl schwankten zwischen 3000 und 8000 Mark, und während ein gutes Bild von Ludwig von Hofmann „Am Wasser“ bei 500 Mark kein Angebot fand, stieg der wieder auftauchende Max Klinger „Ein Überfall“ auf 6700 Mark. Bei der Versteigerung des Restes der Sammlung Zschille und einer Petersburger Kollektion hielten sich die Preise für Porzellane auf der erreichten Höhe. — Qualitätsware ersten Ranges kam mit den Schätzen des Schlosses Mainberg in Bayern auf den Markt. Barg doch die Bücherei allein unter ihren Beständen die erste Prachtausgabe des Theuerdank mit den Holzschnitten Schäuffelins vom Jahre 1517, das Turnierbuch Herzog Wilhelms IV., die Baseler Bibeln von 1481 und 1487 und die Chronik der Würzburger Bischöfe. Unter den Holzschnitzereien war Tilman Riemenschneider mit einer Maria Aegyptiaca (13 800 Mark) „Begegnung Magdalenens mit Jesu im Garten“ aus der Stadtpfarrkirche in Münnerstadt (5600 Mark) glänzend vertreten. Besonders bemerkenswert aber war diese Versteigerung durch die für Kölner, Siegburger, Raerener, Frechner und Nassauer Töpferware gezahlten Preise. Kreußener Krüge wurden mit mehr als 1000 Mark, ein Hirschvogelkrug des 16. Jahrhunderts mit nahezu 4000 Mark bezahlt. Auch Schweizer Glasfenster erzielten Rekordpreise.

Die letzte bedeutende Auction des Jahres brachte die Nachlässe der Urenkelin Chodowieckis, der

Frau Apotheker Zach in Eberswalde und der Maler C. Becker und H. Eschke.

In dem nächsten Jahre folgte die Versteigerung der Sammlungen Itzinger, Berlin, die von Teilen der Sammlung Demidoff-San Donato und des Bestandes der Kunsthandlung Honrath und van Baerle, in der Gallegos und Salinas hervorragend vertreten waren. Der Katalog der Sammlung Clemm umfaßte vorwiegend Meißener Porzellane: Eine farbige Gruppe Kaendlers (Schwertermarke) brachte 5000 Mark, eine Tischglocke mit Untersatz 3000 Mark, ein Paar Vasen mit dem Monogramm „F. A. 1725“ 4950 Mark. Die Gruppe „Der Krieg“ von Kaendler (Teilstück der Allegorie auf die Union Dänemarks und Norwegens) 5020 Mark, eine Terrine mit Deckel und Untersatz und eine ebensolche (Schwertermarke) je 4000 und 4700 Mark, ein Teeservice (Monogramm „C. S. 1720“) 4550 Mark, die Zentaurengruppe von Kaendler 8200 Mark. Die Preise für Sèvres schwankten zwischen 500 und 4000 Mark, und ein Wiener Kaffeeservice (Marke Bindenschild) kam ebenfalls auf 4000 Mark.

Eine Preisbewegung in aufsteigender Linie machte sich in diesem und dem folgenden Jahre auf den Versteigerungen der Dubletten der königlichen Museen und der Sammlung der Gräfin Lottum auch auf dem Gebiete der Miniaturen bemerkbar. Neben Künstlern, wie Antoine Pesne, Miereveld, Bramer, Amberger, J. Hoffnagel, Watteau, Nic. Maes, Geraert Terborch, Honthorst, wirkte hier besonders der Name der dargestellten Personen auf die Höhe der Gebote. — Die Waffensammlung des Herzogs von Sorrano, die Nachlässe C. Bleibtreus und Fritz Werners bildeten den Beschluß des Jahres (Leistikow war inzwischen auf 1805 und L. von Hofmann auf 2700 Mark gestiegen).

Die Hauptereignisse der Jahre 1904—1906 bildeten

die Versteigerungen der Waffensammlung Karl Gimbel, Baden-Baden und der Galerie W. Löwenfeld, München. Karl Georg Gimbel galt als einer der bedeutendsten Waffensammler Deutschlands und war besonders durch seine auf wissenschaftlicher Basis aufgebauten Rekonstruktionen von Kriegertypen in voller Ausrüstung berühmt. Seine Sammlung von Originalen umfaßte in dreizehn Abteilungen fast das gesamte erreichbare Material von Schutz- und Trutzwaffen des frühen Mittelalters bis zur Neuzeit und war besonders reich an Vollrüstungen für Mann und Roß des 16. Jahrhunderts, an Helmen des 17. und an reich verzierten Schwertern des 12. bis 15. Jahrhunderts. Der Katalog mit seinen sechsunddreißig Lichtdrucktafeln gestaltete sich zu einem Prachtwerk ersten Ranges, das durch seine faksimilierten Werkstattmarken und durch seine knappen Beschreibungen und Datierungen für die Waffenkunde des Mittelalters zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel wurde. — Das gleiche gilt von dem Katalog der Galerie Löwenfeld, der mit seinen 25 Bildtafeln die besten Namen der Holländer und Vlamen, einige altdeutsche Meister und an erster Stelle die venezianischen und bologneser Schulen des 16. bis 17. Jahrhunderts verzeichnete. Hohe Preise erzielten vor allem Lucas Cranach (Lucretia), Canaletto (Venedig), Dominichino (Raub der Europa), Isaak von Ostade (Holländische Winterlandschaft), Jan van Goijen (Bewegte See), Pieter Brueghel d. J. (Der Rommelpotspieler), van Bloemen (Nordische Landschaft), Jacob van Rujsdael (Landschaft), Jan van Scorel (Triptychon), Veneziano Bonifacio (Heilige Familie), Guercino („Erzengel Gabriel“ und „Madonna“), Rembrandt (Kreuzabnahme, erster Entwurf zu dem Bilde in der Pinakothek), Wilhelm Böttner (Jupiter und Ganymed).

Hatten schon die Versteigerungen Hirth, Habig, Pannwitz, Clemm auf dem Gebiete der Porzellane und

des Steinzeugs anregend gewirkt, so wurde die Versteigerung der Sammlung Emden, Hamburg, zu einer Sensation auf dem Kunstmarkt. Unter dem Steinzeug waren Bayreuth, Delft, Mailand, München, Neuweiler, Nürnberg, Proskau, Roerstrand, Rhodos, Rouen glänzend vertreten. Das Porzellan wies nicht weniger als 31 Manufakturen auf: Meißen (Hörold und Kaendler), Frankenthal, Ludwigsburg (Ad. Hannong, W. Beyer, Pustelli), Fürstenberg, Berlin (Wegeli), Kopenhagen, Wedgwood, Sèvres, Wien. Unter den Majoliken befanden sich hervorragende Arbeiten des Xanto Avelli, Nicola da Urbino, Oratio Fontana. Siena war mit einer köstlichen kleinen Platte um 1500, Gubbio mit prächtigen Lustre-Schüsseln vertreten. Der Seltenheit der Objekte entsprechend gestalteten sich die Preise, besonders die Deruta-Arbeiten waren eifrig umworben: Schüsseln um 1520—1530, 3000—6000 Mark. Apothekergefäße von Urbino und Castel Durante 2000—4000 Mark. Unter den Krügen behauptete Kreußen den ersten Platz, während ein Nürnberger Schaperkrug auf 4000 Mark stieg. Unter den Porzellanmanufakturen standen Höchst: Türke und Türkin 2400 Mark; Musizierende Schäferfamilie 2900 Mark; zwei Gruppen, Schlafender Jäger und Wilddieb, 6000 Mark und Ludwigsburg: Tanz zu dreien, F. A. Pustelli, 3150 Mark und Verkäufer am Ladentisch 5000 Mark im Vordergrunde. Hohe Preise wurden auch für englische Porzellane, Chelsea und Wedgwood gezahlt. Damit waren die Schätze der Sammlung Emden keineswegs erschöpft, ihre Versteigerung setzte sich bis in das Jahr 1911 fort. Unter den Miniaturen des 18. und 19. Jahrhunderts befanden sich Arbeiten ersten Ranges: Peter Adolf Hall 2310 Mark, Charles Roß 2350 Mark, Liotard 3150 Mark. Die Gemäldesammlung umfaßte vorwiegend Niederländer, von denen Govert Flinck „Abraham und die Engel“

5000 Mark, „Tobias“ 6200 Mark erzielte. Am höchsten stiegen Barend van Orley (Madonna 7300 Mark und Madonna 12 100 Mark) und ein Triptychon des Meisters vom Tode der Maria 8200 Mark. Auch die englischen Porträtisten brachten gute Preise: Raeburn, Sir H. Worthington R. 6700 Mark, Th. Lawrence, Major Pynn 7000 Mark.

Die Jahre 1909/1910 kennzeichneten sich zunächst durch den verstärkten Zustrom ausländischer Sammlungen. Neben der reichhaltigen Sammlung Goldschmidt, Frankfurt a. M., die vorzügliche Niederländer enthielt (Palamedes 16500 Mark, Ferdinand Bol 8200 Mark, J. van Ruysdael 10000 Mark, Meister mit dem Papagei 9100 Mark, Jan Steen 21000 Mark, Jan Verspronk 25100 Mark), waren es drei englische und zwei französische Galerien, die das Interesse der Kunstfreunde erregten, die Kollektionen des Colonel Ramsay, des Sir Charles Turner und des Dr. Seymond Maynard, London, und zweier ungenannter Pariser Liebhaber. Sir Charles Turner hatte hauptsächlich Holländer des 17. und Italiener und Franzosen des 18. Jahrhunderts gesammelt.

Die Versteigerungen des Nachlasses von Adalbert Matkowsky und Josef Kainz wurden unabhängig von dem Marktwert der Objekte wesentlich durch Pietät und Reliquienverehrung beeinflußt.

Hatte schon die Auction der Sammlung der Gräfin L. E. die steigende Tendenz für süddeutsche Porzellane bestätigt: Ludwigsburger Gruppen 2—3000 Mark, Höchster 4000 Mark, Frankenthaler mehr als 5000 Mark, so brachte das Ausgebot der Sammlung Karl Jourdan, Frankfurt a. M., neue Überraschungen. Zunächst wurde durch das kunstwissenschaftliche Vorwort zum Kataloge von Hans Carl Krüger zum ersten Male dargelegt, ein wie unschätzbares Material für die Forschung die Versteigerung solcher einheitlichen, systematisch ge-

ordneten und gewissenhaft untersuchten Kollektionen zusammenhäuft, ehe ihre Einzelbestände im Privatbesitz verschwinden. Es gelang dem Verfasser nicht nur, über die Geschichte der Manufakturen von Ludwigsburg, Frankenthal, Höchst, Ansbach, Nymphenburg und ihre hervorragendsten Meister neues Licht zu verbreiten, sondern er wies auch überzeugend den Zusammenhang der Komödiantenfiguren mit dem an den deutschen Höfen bevorzugten französischen Schau- und Singspiel nach und klärte die Zurückführung der unter dem Namen „Cris de Paris“ bekannten Typenserien auf Edme. Bouchardons „Etudes près et dans le Bas peuple ou cris de Paris 1737“ endgültig auf. Der wissenschaftlichen Bewertung entsprach der materielle Erfolg. Bastelli-Gruppen brachten 2—3000 Mark, Frankenthaler aus der C. T. (Carl Theodor)-Periode mit und ohne Krone 6—16800 Mark, Höchster Theaterfiguren 3—4000 Mark.

In der Sammlung Hans Schwarz, Wien, spielten die Holzbildwerke, besonders Meister Tilmann Riemenschneider, eine hervorragende Rolle. Seine Madonna mit dem Kinde brachte 9200 Mark, das Wunder des heil. Eligius 17500 Mark, seine heil. Jungfrau 17600 Mark, zwei Eichenholzfiguren 23500 Mark, eine heil. Anna 64000 Mark; Reliefs aus der Schule des Wohlgemuth 35000 Mark, ein dreiteiliger Altar (Anbetung des Christkindes) aus der Schule M. Pachers 34000 Mark.

Zu einem Standardwork auf dem Gebiete des alten Kunstgewerbes, der Kleinplastik, der Münzen und Medaillen gestalteten sich vorwiegend unter der Hand Hans Carl Krügers die reich illustrierten Kataloge der Sammlung Lanna, soweit sie in drei Abteilungen, 1909—1911, in Berlin zur Versteigerung gelangte. Für den Wert eines solchen Kataloges sprechen die Geleitworte, die ihnen eine Autorität wie W. Bode widmete: „Daß auch diese Versteigerungen der Firma Rudolph

Lepke anvertraut worden sind, verdankt sie ebensosehr dem großen Erfolge der ersten und der umsichtigen Leitung derselben als auch der Ausstattung und sorgfältigen Durcharbeitung der Kataloge, die seit einigen Jahren eine so vorzügliche geworden ist, wie sie kein anderes Land für seine Kataloge aufweisen kann. Auch der vorliegende Katalog, der in reichster Weise mit den Abbildungen der meisten Stücke ausgestattet ist, ist durch H. Carl Krüger wieder mit derselben Gewissenhaftigkeit und strengen Kritik und der gleichen Enthaltung von aller Reklame ausgearbeitet worden, wie der Katalog der ersten Versteigerung Lanna und wie verschiedene ähnliche Kataloge der letzten Jahre, in deren knappen, kritischen Bemerkungen auch der Forscher durch manche neue und feine Beobachtung wertvolle Anregung findet.“ Am ersten Auctionstage kamen vorwiegend Metallarbeiten und Keramik zum Ausgebot. Auf allen Gebieten wurden Rekordpreise bezahlt: eine Limogesplatte „Judaskuß“ 68000 Mark, ein kupfervergoldeter Evangeliendeckel, Schmelzarbeit des 13. Jahrhunderts, 21000 Mark, ein hölzerner Reliquienschrein mit Emailplatten auf Kupfer (Limoges), 12.—13. Jahrhundert, 121000 Mark, ein Zinnhumpen, Breslau 1570, 33000 Mark, eine flache spanisch-maurische Schüssel 9000 Mark, Deruta-Schüsseln 6—7000 Mark, Gubbio-Teller 6000—16000 Mark, ein Apothekergefäß, Faenza, 15. Jahrhundert, 13000 Mark, eine Breslauer Schüssel 26500 Mark, eine andere, aus einer schlesischen Werkstatt, Mitte des 16. Jahrhunderts, 26000 Mark, Nürnberger Henkelkrüge 9000—11000 Mark, farbig glasierte oberösterreichische Kacheln 4000—12000 Mark, zwei von Pfeilern flankierte Kacheln des Salzburger Meisters H. R. (15. Jahrhundert) 18000 Mark, Siegburger Schnellen 3000—6000 Mark, Raerener Schnellen 2000—3000

Mark, Grenzauer Henkelkannen 2000—3000 Mark, Kreußener Krüge 2000—6000 Mark, Meißener Porzellane 3000—7000 Mark. In der zweiten Auction Lanna standen die Medaillons und Reliefs in Kehlheimer Stein und Buchsbaum im Vordergrunde: Nürnberger Relief in Kehlheimer Stein (Susanna im Bade), 1641, 18000 Mark, Porträt Ludwigs II. von Ungarn 16000 Mark, Nürnberger Porträt-Medaillon, 1526, 13600 Mark, zwei Steinreliefs von Peter Flötner 9200 Mark, Reliefporträt des Georg Fugger, Nürnberg, 16. Jahrhundert, 9300 Mark; unter den Buchsreliefs sind zu erwähnen: Kreuzabnahme von Hans Leinberger, 16. Jahrhundert, 30500 Mark, Medaillon des Linhart Schregl, 16. Jahrhundert, 13000 Mark, Modelle für eine Medaille, 16. Jahrhundert, 16000 Mark, Porträt des Wolfgang Gamensfelder, 16. Jahrhundert, 28000 Mark. Hohe Preise erzielten in erster Linie italienische Majoliken und Fayencen: Urbinoteller 5980 Mark, Derutaschüssel (Maria mit Kind nach Raphael) 14700 Mark, Urbinoschüssel 10200 Mark, Tondino, Gubbio 11500 Mark, Sieneser Teller 41000 Mark, lüstrierter Gubbioteller 11900 Mark, zwei spanisch-maurische Lüstreschüsseln je 17500 Mark, Madonnenrelief des Lucca della Robbia 15400 Mark. Unter den Porzellanen sind hervorzuheben: Wiener Déjeuner, 1801, 5000 Mark, Wiener Tasse mit Porträt Laudons 8050 Mark, Waldhornbläser, Ludwigsburg, allegorische Gruppe von Melchior, Höchst, 4050 Mark, sitzender Mops, Meißen, 6750 Mark. Am höchsten stiegen unter den Gläsern ein syrischer Pokal, 13.—14. Jahrhundert, 41000 Mark, ein Schaperglas, 1666, 61000 Mark und ein italienischer Kristallpokal, in Emaille gefaßt, 16. Jahrhundert, 71000 Mark. Auch unter den später versteigerten Medaillen, Münzen, Kupferstichen und Holzschnitten befanden sich Stücke ersten Ranges: Italienische Medaillen, Leonino von Este, Malatesta Novello, Giovanni Bentivoglio, Bartolomeo della Rovere,

Constanzo Sforza, Sultan Mahomet II., Ludovico Lucio darstellend, schwankten zwischen 10000 und 28000 Mark.

Besonders auffällig war in den drei Auctionen Lanna die Beteiligung der deutschen Museen, die im Kampf um die Erhaltung nationaler Kunstwerte mehr als 30 % zu dem Gesamterlös beitrugen und damit bewiesen, daß auch die Konkurrenz des Auslandes bei entsprechender Anstrengung zu überwinden ist.

Den Beschluß der bedeutenderen Auctionen im alten Hause bildete die Versteigerung der Sammlung von Gerhardt, die außer den Gemälden eine reiche Kollektion von Dosen und Porzellanen umfaßte.

Den Beginn der Auctionen im neuen Hause wird die Versteigerung der Galerie Weber bilden.





GESCHAFTLICHE GRUNDSÄTZE
DES KUNST-AUCTIONS-HAUSES.



Ueberblickt man die Entwicklung des Hauses Lepke, so macht sich zunächst ein langsamer, dann seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts rapide fortschreitender Aufstieg bemerkbar, der dem gesamten Kunsthandel zugute kommt und neue gesicherte Kulturwerte schafft. Schon der Begründer der Firma konnte mit berechtigtem Stolze sagen: „Wenn das Kunst-Auctions-Haus nicht bestände, müßte es erfunden werden."

Ein wesentlicher Vorzug der Versteigerung beruht in dem Vertrauensverhältnis der Firma zu Käufer und Verkäufer. Sie ist der sachverständige Mandatar beider, zwischen denen sie gegen eine festgesetzte Provision vermittelt. Jedes andere materielle Interesse ist ausgeschlossen, da die Firma niemals und unter keinen Umständen Eigenhandel treibt. Das vertragliche Abkommen mit dem Verkäufer hält sich an bestimmte fest umgrenzte Normen, die jede nachträgliche Differenz ausschließen. Von besonderem Wert ist die sachverständige Prüfung und Klassierung der Ware. Sie ist der Wertmesser für eine eventuelle Limitierung durch den Verkäufer — immer unter der sachverständigen Kontrolle des Kunst-Auctions-Hauses — und auch für die unlimitierte Versteigerung, wenn der Verkäufer, wie es meistens, besonders bei ganzen Sammlungen der Fall ist, die Preise dem pflichtgemäßen Ermessen des Kunst-Auctions-Hauses überläßt. Der Verkäufer ist damit nicht nur gegen eine Verschleuderung seines

Besitzes geschützt, sondern es ist ihm vielfach erst die Möglichkeit seiner richtigen Einschätzung gegeben. Es wird ihm besonders als Besitzer einer Sammlung nicht nur das Feilschen um die einzelnen Objekte erspart, er bleibt sogar, wenn es sich nicht um allgemein bekannte Sammlungen handelt, auf Wunsch ganz im Hintergrunde, braucht nicht einmal seinen Namen in die Öffentlichkeit zu bringen und so über die Gründe der Versteigerung zu allerart Vermutungen Anlaß zu geben. Der gesamte Versteigerungserlös gelangt nach Abzug der Provision innerhalb einiger Tage nach Schluß der Versteigerung zur Auszahlung. Das Risiko des Einganges trägt das Kunst-Auctions-Haus.

Für den Käufer — Museumsvertreter, Sammler oder Antiquar — bietet die Versteigerung, wenn er die ihm gebotenen Chancen auch nur einigermaßen verständig benützt, die denkbar besten Garantien. Das Einzelobjekt ist im Katalog fachmännisch beschrieben und steht in der mehrtägigen öffentlichen Ausstellung der allgemeinen Kritik offen. So ist jedem Gelegenheit geboten, auch wenn seine Ansicht zunächst mit den Angaben im Katalog nicht übereinstimmt, sich durch Aussprache mit Fachgenossen und Kennern die Grundlage für ein eigenes Urteil zu bilden. Bietet doch gerade Berlin schon allein durch die Männer, die an der Spitze seiner Museen stehen und deren Wissenschaftlichkeit, praktische Erfahrung und Objektivität neidlos in der ganzen Welt anerkannt sind, die beste Gelegenheit, in Zweifelsfällen die höchsten Instanzen anzurufen.

Einen wichtigen Faktor im Betrieb des Kunst-Auctions-Hauses bilden die gut ausgestatteten Kataloge, die, an die Interressenten versandt, die Versteigerung vorbereiten. Zahlreiche Lichtdrucktafeln vermitteln die Anschauung und erhalten nach der Auflösung der Sammlung erhöhten Wert. Sie vermeiden jede An-

preisung der Ware, geben sämtliche erreichbaren Daten, Künstlernamen, Monogramme, Fabrikmarken und Jahreszahlen, weisen in knappen Notizen auf Gleichartiges und kunstwissenschaftliche Literatur hin und stellen sich so als Resultat der fachmännischen Untersuchung dar. Als solches gewinnen sie eine weit über die augenblickliche Wertung hinausreichende Bedeutung. Geleitworte, wie sie von Hans Carl Krüger der Sammlung Jourdan beigegeben sind, haben den Charakter wissenschaftlicher Monographien, die Beschreibungen der mannigfaltigen Bestandteile der Sammlung Lanna mit ihren historischen und literarischen Hinweisen sind mustergültig in ihrer Art und behaupten ihren Platz neben den von wissenschaftlichen Autoritäten verfaßten Verzeichnissen öffentlicher Galerien und Sammlungen.

Die mehrtägigen Vorbesichtigungen in den Sälen des Kunst-Auctions-Hauses haben sich im Laufe der Jahre zu Treffpunkten aller derer gestaltet, die für Genuß, vergleichende Anschauung und Erwerb von Kunstwerken alter und neuer Zeit ein Interesse haben. Um Gelehrte, Sammler, Liebhaber und berufsmäßige Antiquare drängt sich ein elegantes Publikum. Die Kataloge sind in aller Händen und werden mit Zeichen und Randbemerkungen versehen. Um besonders hervorragende Stücke bilden sich eifrig diskutierende Gruppen, deren autoritativen Worten man aufmerksam lauscht. Von den Experten werden letzte Auskünfte eingeholt, den Kommissionären Aufträge erteilt. Gerade von diesen Vorbesichtigungen geht eine Fülle von Anregungen aus. Die Schaustellung von Schätzen, die bisher im Privatbesitz der allgemeinen Betrachtung nicht zugänglich waren, bildet nicht nur ein ästhetisches, sondern auch ein gesellschaftliches Ereignis, dessen Wirkung immer weitere Kreise zieht und die Zahl derer mehrt, die sich aus Interessenten zu Liebhabern, Kennern und Käufern entwickeln.

Die Versteigerungen des Auctions-Hauses Lepke haben seit etwa einem Jahrzehnt den Charakter einer internationalen Kunstbörse angenommen, deren Preisnotierungen man im In- und Auslande aufmerksam verfolgt. Gewiß ist es an erster Stelle der zielbewußten Leitung unserer Museen, der wachsenden Aufnahmefähigkeit unserer Sammler zu danken, wenn unersetzliche nationale Kunstwerke, die früher dem Export verfielen, jetzt der Stätte ihres Werdens erhalten bleiben. Die Gelegenheit dazu aber hat im wesentlichen das Kunst-Auctions-Haus Rudolph Lepke durch seine allmählich errungene Vertrauensstellung geschaffen. In engem Zusammenwirken mit Kunstgelehrten und Kennern ist es ihm gelungen, neben soliden geschäftlichen Grundsätzen einer idealen Auffassung des vermittelnden Kunsthandels Bahn zu brechen, die sich bewußt bleibt, daß nicht nur Waren, sondern Kulturwerte ersten Ranges durch seine Hände gehen.

Das Ausland tritt im Reiche nicht mehr als Gelegenheitskäufer der Einzelware auf, es weiß, wo es den ständigen, sich aus immer neuen Quellen ergänzenden Markt zu suchen hat. Dieser selbst aber hat sich zu einer Austauschgelegenheit entwickelt, für die die Landesgrenzen keine Schranken bedeuten. Der wachsende nationale Wohlstand, das Zusammenströmen der Interessenten hat Berlin als Kunstmarkt gleichberechtigt neben Paris und London gestellt, französische und englische, italienische, russische und spanische Sammlungen kommen hier mit demselben Erfolge zum Angebot.

Rudolph Lepke hat recht behalten: „Wenn das Kunst-Auctions-Haus nicht bestände, müßte es erfunden werden."



IM ALTEN UND IM NEUEN HAUSE. ::



Es war ein zweistöckiges, fünffenstriges Häuschen, No. 28-29 in der Kochstraße, in dem das Kunst-Auctions-Haus Lepke nach fast einem Jahrzehnt ruhelosen Umherziehens 1876 sein bleibendes Heim gefunden hatte. Der Inhaber der Firma hatte eine bescheidene Wohnung im zweiten Stockwerk, die übrigen Räume wurden schlecht und recht für den Geschäftsbetrieb eingerichtet. Ein schmaler Eingang, ein winkliges Treppenhaus, ein Kupferstich-, ein Bilder- und ein Antiquitätensaal mit einfach getünchten Wänden und Lagerräume im Keller, das war alles. Als Zugang zum Kontor diente ein schmaler Gang, der, mit einer Sitzbank ausgestattet, zugleich als Warteraum benutzt wurde. Eine schrill tönende Schelle, die durch einen eisernen Glockenzug in Bewegung gesetzt wurde, ersetzte den anmeldenden Diener. Die Ausstattung der Auctionssäle beschränkte sich auf ein schwarzgebeiztes, kathederartiges Pult, ein paar lange, auf Böcken ruhende Tischplatten, mehrere Vitrinen und eine Anzahl von Bauernstühlen mit harten Sitzen. Im Kontor hörte man statt des Klapperns der Schreibmaschine das leise Kritzeln der Schreibfeder. Die Versteigerungen leitete neben den Inhabern bei Bilderversteigerungen Herr Buttstaedt und später, wenn es sich um kunstgewerbliche Antiquitäten handelte, Herr Hans Carl Krüger.

Im Jahre 1890 wurde das anliegende Grundstück dazu erworben und für die Zwecke der Ausstellungen

und Versteigerungen eingerichtet. Im Jahre 1900 mußte ein neues Stockwerk aufgesetzt werden, so daß sich die Anzahl der verfügbaren Säle in verhältnismäßig kurzer Zeit verdreifachte.

Das seit Anfang des Jahres 1912 von der Firma Rudolph Lepke bezogene neue Heim in der Potsdamer Straße ist ein Werk des Regierungsbaumeisters Adolf Wollenberg. Die technische Ausführung lag in den Händen des Architekten Wilhelm Bröker. In schlichter Vornehmheit erheben sich drei in dunkelgrauem Putz gehaltene Stockwerke über dem aus poliertem Muschelkalk errichteten massigen Unterbau. Sechs dorische kannelierte Säulen mit flachem Kapitäl sprießen ohne Basis direkt aus dem Boden auf und tragen eine wuchtige, von Professor Schmarje modellierte Bronzeballustrade, deren Pfeiler sechs allegorische Figuren aus Muschelkalk schmücken, Arbeiten des Professors Hugo Kaufmann, Kunst und Kunsthandwerk darstellend. Über den großen in Bronzefassung leicht vorspringenden Schaufenstern des Erdgeschosses bauen sich, der Etagengliederung folgend, in gleicher Achse, im dritten Stockwerk mit einem Bogen abschließend, die Fensterreihen auf. Ein breit hingelagertes Giebelfeld mit Eckakroterien trägt die einfache Inschrift: „Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus" und bildet den Abschluß des ganzen, in edlen klassizistischen Formen gehaltenen Vordergebäudes.

Über den glatten, schmucklosen, nur durch das echte Material wirkenden Wänden der Einfahrt spannt sich eine leicht gewölbte Decke, unter der sich ein aus Triglyphen und Metopen gebildeter Fries hinzieht.

Der innere Hof, den man durch diese Einfahrt betritt, wird links durch einen Seitenflügel, rechts durch die grauverputzte Wand des Nebengebäudes abgeschlossen. Die breite Fläche ist diskret gegliedert und mit Pfeifen und Rosetten geschmückt. Vor ihr

erhebt sich eine Brunnenanlage, von einer weiblichen Bronzefigur Professor Schmarjes gekrönt, deren ausgestreckte Hände wasserspendende Muscheln tragen.

Der Einfahrt gegenüber, ein wenig seitlich gestellt, baut sich die Fassade des Auctions-Hauses selbst auf. Drei hohe, von Dreiviertelsäulen flankierte Bronzeportale bilden den Zugang. Von den Supraporten grüßen die Reliefköpfe des Apoll, der Athena und des Zeus herab.

Das Vestibül wird von zwölf jonischen Säulen ohne Basis getragen. Während der Schaft aus deutschem Travertin mit seinen Kannelierungen schmucklos und doch graziös aufsteigt, ist das Kapitäl in Altrot, Schwarz und Gold leicht getönt. Die Wandflächen werden durch Majolikareliefs aus der Großherzoglich Badischen Manufaktur in Karlsruhe farbig unterbrochen. Links ladet eine Bronzebank zur Ruhe ein. Rechts steigt die Treppe mit ihren Stufen aus rotem Veroneser Marmor und ihrem durchbrochenen Bronzegeländer auf. Der Fußboden ist aus weißen und roten Marmorplatten zusammengesetzt.

Den Portalen gegenüber öffnet sich der um einige Stufen niedriger gelegte Antiquitätensaal. Die flache Decke wird von sechs jonischen Säulen aus grünem Cipollin mit weißen Marmorbasen und Kapitälen getragen. Der mattrote Wandbezug ist leicht gemustert. Einen besonderen malerischen Reiz erhält der weite Raum durch einen erhöhten, durch ein niedriges Bronzegitter abgeschlossenen seitlichen Oberlichtsaal.

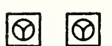
Der Vorraum der ersten Etage ist gewissermaßen als erweiterter Podest gestaltet und öffnet sich mit zwei Travertinpfeilern nach dem Treppenaufgang hin. Eine Bronzetür führt zu den Bureauräumen.

Die zweite Etage nimmt der von vier jonischen Säulen aus Veroneser Marmor getragene Möbelsaal ein,

dessen Wände mit leicht gemustertem, stumpfblauem Stoff bezogen sind.

Reicher gestaltet, als Ouvertüre zu dem großen Gemäldesaal, gibt sich der Podest des dritten Stockwerks. Eine reich kassettierte Decke überspannt ihn, und in die Wände sind Bronzemedaillons mit den Porträts Tizians, Dürers, Rembrandts, Velasquez' eingelassen. Den Gemäldesaal selbst betritt man durch einen Vorraum, der sich mit vier reich inkrustierten Pfeilern aus Napoleonmarmor in der Mittelachse öffnet. Über einem dunklen Nußbaumpaneel dehnen sich die mit rötlich-grünem Stoff bespannten Wände. Eine kräftige, mit reichen Stuckornamenten bedeckte Voute leitet zu dem Tonnengewölbe über, das durch Fensterausschnitte unterbrochen wird. An den Schmalseiten erheben sich von gedrungenen Pfeilern getragene, durch vergoldete Bronzegitter abgeschlossene Empore.

In dem Bau des Kunst-Auctions-Hauses hat sich die ernste künstlerische Zucht der auf Überlieferung fußenden modernen Architektur von neuem bewährt. Sie hat sich vor allem als befähigt und berufen erwiesen, in strengen Formen nicht nur dem materiellen Nutzzweck, sondern auch der ideellen Bedeutung eines vornehmen Geschäftshauses gerecht zu werden. Die Reichshauptstadt ist durch ein mustergültiges architektonisches Kunstwerk bereichert, in dem Idee und formaler Ausdruck restlos ineinander aufgehen.





Druck: A. Seydel & Cie. G. m. b. H., Berlin SW








GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00745 3554

